

唐代音乐制度与文学的关系

左汉林

内容提要 在唐代的音乐制度中，太常寺、梨园、教坊分工不同，又联系紧密。太常寺是国家正式的礼乐管理机构，管理雅乐；梨园和教坊是直接服务于皇帝和宫廷的高级别的乐舞演出机构，分别管理法曲和歌舞俗乐。唐代音乐制度对前代制度既有继承又有创新，唐代接受和吸收了大量外来音乐，而政治和社会变迁对朝廷音乐制度的影响最为巨大。唐代音乐制度对唐代文学产生了很大影响，太常寺的郊庙歌词创作促进了唐代七言律诗的定型与成熟，献乐活动促进了唐诗的创作和广泛传播，采诗制度与元白的新乐府创作关系密切，梨园的采诗入乐制度也对唐诗创作产生了一定影响。特别值得注意的是，唐代教坊曲的兴盛和流行，对词体的最终确立起到了重要作用。

唐代的音乐制度较前代完善，音乐文化在一个相当长的时期内非常繁荣。唐代君主对音乐文化的喜爱和提倡，城市经济的迅速发展，中外音乐文化交流碰撞，以及中国古代音乐的客观发展，共同促进了唐代音乐在各个方面的繁荣发展。同时，唐代又是一个诗歌的时代，唐诗以其独特的风骨兴象、格律词章焕发出独特的艺术魅力，达到了中国古典诗歌的顶峰。唐代音乐与文学之间，互相推进，互相影响，有着极为复杂的关系。多年来，学界对于唐代音乐与文学之间的关系多有探讨，出现了一批有代表性的研究成果^①。这些研究成果有的侧重于文献学和音乐学，有的侧重于文学，但从音乐制度层面研究唐代音乐制度与文学关系的专论尚未见到。

本文拟从音乐机构性质、乐官、乐人、乐曲等角度，对唐代音乐机构和音乐制度进行梳理，并在此基础上对唐代音乐制度与文学之间的关系进行探讨。

一 唐代的音乐机构及其相互关系

唐代的音乐制度是与唐代音乐机构相关联的各种制度。以朝廷音乐机构为主体的唐代的音乐机构非常复杂，每个机构都有其创建和兴废的复杂过程，都包含身份不同的乐官和乐工，都在不同时期承担着不同的任务，演奏和表演不同形式的乐舞。

简而言之，唐代的音乐机构主要包括太常寺、梨园和教坊三部分。这三个部分是唐代宫廷音乐机构的主体，它们分工不同，而又联系密切。

太常寺是唐代规模最大也最为重要的礼乐机构。太常

寺下辖八署，其中太乐署和鼓吹署是音乐机构。太常寺很早就已经存在，历代名称有所不同，其主要职责是掌管国家礼乐、郊庙、祭祀诸事。《大唐六典》和《通典》卷二十五《职官》七对太常寺在历代的沿革情况有大体的描述^②。太常寺大致在秦代称奉常，汉高祖时改称太常，汉惠帝改回奉常，景帝又称太常。王莽称之为秩宗，后汉和魏称太常。晋亦称太常，宋、齐、梁称太常，且梁加“寺”字，称太常寺，后代因之。陈袭梁称太常寺。北魏和北齐亦称太常，北周称大宗伯，隋称太常寺。

唐代因袭隋制，称太常寺。只是在唐高宗龙朔二年（662）改太常寺为奉常寺，高宗咸亨元年（670）复称太常寺。武后光宅元年（684）又改称司礼寺，中宗神龙元年（705）复称太常寺。太常寺是国家正式的礼乐机构，其存续贯穿唐代始终。在安史之乱中，太常乐工奔散。肃宗收京后，太常寺得以恢复。唐代的太常寺规模宏大，乐工众多，是唐代音乐和音乐机构的中心。

梨园也是唐代重要的音乐机构。梨园建立于玄宗朝，其内部也有分支机构，据《新唐书》卷二十二《礼乐志》：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人”^③。作为音乐机构的梨园建于开元二年（714），据《唐会要》卷三十四“论乐”条：“开元二年，上以天下无事，听政之暇，于梨园自教《法曲》，必尽其妙，谓之‘皇帝梨园弟子’”^④。对此，《资治通鉴》卷二百一十一唐玄宗开元二年（714）春正月条记之较为详细：“旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应

典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐，命右骁卫将军范及为之使。又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之皇帝梨园弟子”^⑤。梨园建立的原因表面上为了分清雅俗之乐，实质上则是为了更好地满足热爱音乐的唐玄宗对歌舞娱乐的需要。

从梨园产生到“安史之乱”之前的这段时间是梨园的全盛期。梨园弟子在安史之乱中奔散，肃宗收京后，梨园又得以重建。到大历十四年（779），唐德宗曾一度取消梨园的设置，剩余的梨园弟子一度都归到太常寺，后梨园又当重建。文宗开成年间，梨园曾经改称为仙韶院。到晚唐末年，梨园衰落，梨园弟子的数量已经极少。

作为音乐机构的教坊也非常重要。教坊由玄宗创立于开元二年（714），分为左、右教坊和宜春院三个部分。从开元二年（714）教坊建立到天宝十四载（755）安史之乱爆发，这段时间是教坊的兴盛期。在安史之乱的冲击下，教坊乐工在乱中奔散。收京之后，教坊在肃宗朝得以重建。德宗朝到宣宗朝是教坊的平稳发展期。懿宗、僖宗朝之后，教坊逐渐衰亡。教坊在前期直接服务于皇帝和宫廷，在中唐和晚唐则逐渐同时服务于民间。

从机构的性质上看，太常寺是国家正式的礼乐管理机构，其下属的太乐署和鼓吹署管理的是祭祀和礼仪所用音乐。梨园和教坊则是直接服务于皇帝和宫廷的高级别的乐舞演出机构。

从演奏和表演的乐舞方面看，太常寺管理的音乐最为复杂。太常寺音乐既有郊祀之乐和庙祭之乐，也有用于仪仗和各种仪式的鼓吹乐。多部乐、二部乐等大型乐舞，四夷乐和各地的献乐以及大傩乐等，也都属太常寺管理。在开元二年（714）之前，太常寺还负责管理俗乐和散乐。

太常寺的音乐种类繁多，用途广泛，各种音乐活动也非常繁杂。在太常音乐当中，九部伎、十部伎以及立部伎、坐部伎，是非常著名的大型乐舞。按照惯例，我们把隋唐的七部伎、九部伎和十部伎称为“多部伎”或“多部乐”，把立部伎和坐部伎称为二部乐^⑥。多部乐和二部乐艺术性很强，不仅演奏和表演的难度很高，其演出规模也很大。多部乐的演出多在宴使节、宴群臣、封王、改元、封禅、祝捷、立太子、庆丰年、嫁公主和重大佛事等重要场合，可见它是一种政治性、礼仪性、艺术性和娱乐性相结合的音乐形式，但其本质属性是政治性。显然，唐代多部乐的设立和不断丰富，其目的在于通过具有高度艺术性和娱乐性的演出，表现大唐四夷宾服的声威，从而实现其政治目的。同多部乐一样，二部乐也是政治性与艺术性相结合的大型宴享音乐，但二部乐政治性的表现方式与十部乐有所不同，二部乐主要是通过乐舞这种精美的艺术形式，表现帝王的文治武功和国家的祥瑞，通过对帝王的赞颂，使观赏者对国家的前途拥有信心，从而实现其政治目的。

在太常寺管理的音乐中，有一部分是由边疆小国即所谓四夷进献的，此即所谓献乐。如在睿宗时，婆罗门曾经

向朝廷献散乐。贞元十六年（800），南诏曾进献《南诏奉圣乐》。在南诏向朝廷进献《南诏奉圣乐》两年之后，贞元十八年（802），骠国又向唐朝献其国乐。元和末年，高丽也曾向朝廷献乐。除此之外，尚有一些边将向朝廷献乐，如开元中郭知运献《凉州》，杨敬述献《婆罗门》，盖嘉运献《伊州》等。还有一些音乐的歌词来源于臣民进献的诗歌，即所谓献诗。献乐和献诗在太常寺的音乐中所占的比例虽然很小，但也是太常寺音乐的一个组成部分。

鼓吹乐是太常寺管理的音乐种类之一。鼓吹乐由太常寺的鼓吹署管理，艺术性略差，但用途却相当广泛，是其他音乐种类所不能代替的。鼓吹乐既用于皇帝、皇太后、皇后、皇太子、亲王以及一定品级大臣的仪仗，又用于凯乐、合朔伐鼓、大傩、一定品级官吏的婚葬和皇帝出行的夜警晨严等场合。除此之外，皇帝加元服、纳后等多种礼仪活动都要使用鼓吹乐^⑦。

以上音乐均隶属于太常寺的太乐署和鼓吹署，可见太常寺的太乐署和鼓吹署的确是唐代宫廷音乐的中心，而其中太乐署尤为重要。

梨园演奏的音乐称为法曲。唐代梨园法曲所传曲目不多，集中记录在《唐会要》卷三十三《雅乐》下太常梨园别教院所教法曲乐章之中，其他的法曲曲目则散见于宋代郭茂倩《乐府诗集》等文献。法曲不是一种单独的音乐形式，也不是以某一种音乐形式为主吸收其它音乐形式融合而成的一种新的音乐形式。从音乐性质上看，法曲是清乐、胡乐、俗乐、雅乐、道曲、佛曲等多种音乐形式的集合体。各种音乐在法曲中的状态是并列的和基本独立的，而不是融合的。法曲是这些音乐的精华所在^⑧。由此可见，梨园所演出的音乐是唐代音乐中的精华。

教坊的表演以歌舞为主。唐崔令钦《教坊记》：“西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因成习”^⑨。从崔令钦《教坊记》所记教坊曲情况可知，教坊共有曲子三百二十四曲，其中曲名二百七十八，大曲名四十六曲。加上《教坊记》中提到的其他曲名，合计曲名共计三百四十三曲^⑩。因为《教坊记》一书并不完整，所以此三百四十三曲教坊曲只反映盛唐教坊的一部分曲目。教坊乐曲大部分是华乐而不是胡乐，并且教坊曲又多为俗乐，它的曲调大部分来自于民间。但教坊曲的歌词并不一定直接来自民间，在宫廷演唱的教坊乐曲，其歌词很可能是经过改造的。所以，从乐曲的角度来看，太常寺管理的是雅乐，梨园管理的是高水平的法曲，教坊管理的是歌舞俗乐。这是太常寺、梨园、教坊在音乐上的大致分工。

从乐官方面看，太常寺的乐官是朝廷的正式官员，太常寺的最高官太常卿和太常少卿不一定需要具备实际的音乐才能，但实际上其中却不乏精通音乐者。担任实职的协律郎一般需要精通音乐，因为其职责是担任乐队指挥、创制乐曲、创作歌词和完成选词入乐等工作。中唐以后，协律郎有时只是一种虚衔，所以并不是所有的协律郎都具有

实际的音乐才能。太乐、鼓吹令丞的职责是从事具体的音乐方面的工作及管理工作，其工作性质要求任职者必须精通音乐。

值得注意的是，梨园和教坊的高级乐官均由宦官担任，低级乐官则由具备较高音乐才能的乐人担任。梨园的乐官有梨园教坊使、梨园使、梨园判官、梨园供奉官、都知与都知等组成。教坊的乐官则包括梨园教坊使、教坊使、教坊副使、都判官、判官、都知和都知等。除去那些由宦官担任的高级乐官，梨园和教坊的一般乐官的地位并不高，但有一部分乐官因其音乐才能受到皇帝的宠幸，在一定时期内会颇有权势。

从乐工的身份看，太常寺乐工的身份颇具复杂性。太常寺乐工多数来源于官奴婢，官奴婢则来源于被籍没者，所以，太常寺乐工的身份比较复杂。其中的文武二舞郎和被赦免贱籍的前代乐工属于法律上的良民，太常音声人属于杂户。乐工中的番上乐户属于官户，其地位和太常音声人基本相同，但必须番上和当色为婚。长上乐户的身份属于官奴婢。

同太常寺一样，梨园和教坊乐工的身份也非常复杂，这是因为梨园和教坊的一部分乐工本身就来自于太常寺，同时又有从其他渠道吸纳的乐工。大体说来，梨园和教坊既有平民身份的乐工，又有官户和官奴婢身份的乐工，甚至有胡人乐工。同太常寺一样，梨园和教坊乐工的社会地位也具有两面性：一方面，乐工的主体是乐户，其身份是杂户、官户或官奴婢，其法律地位不及平民，故其社会地位并不高；另一方面，由于这些乐工是直接服务于宫廷的，他们有机会直接接触到皇帝，其中的技艺高超者会受到皇帝的格外宠信，借助皇帝的宠信，他们有时会拥有相对较高的社会地位。

总之，作为音乐机构的太常寺、梨园、教坊机构性质不同，所辖音乐种类不同，乐官乐工的身份和地位也有所不同。但是，这三个机构又是紧密联系的。教坊乐工和梨园弟子有很大一部分是从太常寺分离出来的，其高超的音乐技能来自太常寺。同时，太常寺、梨园、教坊的乐工在演出中也会以不同方式进行合作。

二 唐代音乐制度的总体特征

唐代音乐文化发达，音乐机构及其相互关系也较为复杂。大体说来，唐代音乐制度有如下特征：

第一，唐代音乐制度对前代制度既有继承又多有创新。

音乐制度同音乐一样有很强的继承性。唐代的太常寺在功能上基本上沿用了前代的制度，在乐曲方面也继承了前代的不少曲目，但唐代也有自己的改造和创新。例如，唐代继承了隋代的七部伎，但对隋代的七部伎进行了增益和修改，最后发展成为唐代的十部伎。唐之十部伎由隋开皇七部伎（即《国伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安

国伎》、《龟兹伎》、《文康伎》）、隋大业中之九部伎（即《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》）演变而来。在贞观年间，唐之十部伎定型，此十部伎是在隋大业九部伎的基础上增加《燕乐伎》和《高昌伎》并去掉《礼毕》而成。关于十部伎中燕乐产生的时间，郑祖襄先生有详明考订^①。唐代著名的二部伎则基本上是唐人自己的创造。唐代二部伎中的立部伎包括《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》等八部，坐部伎包括《宴乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《破阵乐》等六部。二部伎和多部伎并存，并不是多部伎废，二部伎生，也不是将多部伎又分为坐立二部^②。多部伎必须从头至尾依次演出，而二部伎的曲目不受此限制，可以只演出部分曲目，也可以单独演出其中的某一曲目。由此可见，在音乐制度方面，唐代能继承前代但不是墨守陈规。

同时，唐代音乐制度表现出很强的创新性。唐代新设置的教坊和梨园在当时规模宏大，不仅代表了唐代音乐的最高水平，对后世音乐和音乐制度也产生了很大影响。梨园弟子和教坊乐工在宫廷娱乐中发挥着无法替代的作用，特别是在盛唐时期，陪伴玄宗和杨贵妃度过无数欢乐时光的就是他们。王昌龄《殿前曲二首》之二云：“胡部笙歌西殿头，梨园弟子和凉州。新声一段高楼月，圣主千秋乐未休。”^③顾况《八月五日歌》云：“开元九年燕公说，奉诏听置千秋节。……梨园弟子传法曲，张果先生进仙药。”^④元稹《华原磬》云：“玄宗爱乐爱新乐，梨园弟子承恩横。”^⑤这些诗歌反映的正是玄宗对梨园弟子的宠爱和欣赏。《乐府诗集》卷八十引《松窗录》曰：“开元中，禁中重木芍药。会花方繁开，帝乘照夜白，太真妃以步辇从，李龟年以歌擅一时之名。帝曰：‘赏名花，对妃子，焉用旧乐辞为！’遂命李白作《清平调》辞三章，令梨园弟子略抚丝竹以促歌，帝自调玉笛以倚曲。”^⑥《新唐书》卷二十二《礼乐志》：“帝幸骊山，杨贵妃生日，命（梨园）小部张乐长生殿，因奏新曲，未有名，会南方进荔枝，因名曰《荔枝香》。”^⑦这都是盛唐宫廷中梨园弟子陪伴皇帝歌舞娱乐的典型场景。梨园弟子有罪，玄宗也会亲自过问。据《唐语林》卷二《政事》下，梨园弟子胡雏以善吹笛承恩，得罪后玄宗亲自为之说情^⑧，这反映了玄宗与梨园弟子的特殊关系。教坊乐工也是如此，据唐郑处海《明皇杂录》：“玄宗御勤政楼，大张乐，罗列百伎。时教坊有王大娘者，善戴百尺竿，竿上施木山，状瀛洲、方丈，令小儿持绛节出入于其间，歌舞不辍……贵妃复令（刘晏）咏王大娘戴竿，晏应声曰：‘楼前百戏竞争新，唯有长竿妙入神，谁谓绮罗翻有力，犹自嫌轻更著人。’玄宗与贵妃及诸嫔御，欢笑移时，声闻于外，因命牙笏及黄文袍以赐之。”^⑨可见教坊散乐也受到玄宗的喜爱。梨园和教坊不仅乐工的数量多，技艺高超，乐官的设置也非常完备。梨园和教坊正代表了唐代音乐制度的创新之处。

第二，唐人采用打破华夷之限、兼容并蓄的态度，对

外来音乐多有接受和吸收。

唐代音乐是以华乐为主体的本土音乐^①，但是，唐人以开放的心态对待外来音乐，唐代对外来音乐的接纳和吸收是空前的。如唐代教坊是主要服务于宫廷的音乐机构，但其中居然有胡人乐工存在。唐崔令钦《教坊记》中记有“筋斗裴承恩”一人^②，供奉于玄宗朝，善筋斗，任半塘认为他是西域人^③。《教坊记》云：“筋斗裴承恩妹大娘，善歌。”^④裴大娘为裴承恩之妹，善歌，亦当是胡人。《教坊记》又云：“有颜大娘，亦善歌舞。眼重、脸深，有异于众。能料理之，遂若横波，虽家人不觉也。”^⑤则教坊乐工颜大娘，善于歌舞和化妆，从其容貌看，亦或为胡人。唐崔令钦《教坊记》：“范汉女大娘子，亦是竿木家。开元二十一年，出内，有姿媚而微愠”^⑥。则范汉女亦教坊工人，是竿木家，开元二十一年（733）出内，则她供奉教坊当在开元年间，根据陈寅恪《元白诗笺证稿》，她可能是胡人。

胡人进入教坊的途径可能比较复杂，推测有以下几种：一是在历次对外战争中俘获的乐工，经选择进入教坊。二是属国献乐或藩将献乐，其中多为胡人乐工，经选择进入教坊。三是胡人以其音乐才能到长安谋生，经选择进入教坊或寄名教坊。根据胡人乐工进入教坊的途径的不同，他们的身份可能也有所不同，或为平民身份，或为官户、官奴婢身份。教坊中胡人乐工的存在，反映了唐代对外来音乐的重视、借鉴和包容。

在唐代宫廷演奏的曲目中有不少属于胡乐。如著名的《圣明乐》其实就是胡乐。据《隋书》卷十五《音乐志》：“（开皇）六年，高昌献《圣明乐》曲，帝令知音者于馆所听之，归而肄习。及客方献，先于前奏之，胡夷皆惊焉。其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、篳篥、毛员鼓、都县鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种，为一部。工二十人”^⑦。《通典》卷一百四十六《乐》六：“高昌乐者，西魏与高昌通，始有高昌伎。隋文帝开皇六年，高昌献《圣明乐曲》，帝令知音者于官所听之，归而肄习，及客献，先于前奏之，胡夷大惊。大唐平高昌，尽收其乐，又进《宴乐》，而去《礼毕》曲。今著令者，唯十部”^⑧。则《圣明乐》为高昌乐，是一种胡乐，唐梨园法曲之《圣明乐》即当从此变化而来。《万岁长生乐》，又称《万岁乐》、《长生乐》，也是唐代著名乐曲。据《资治通鉴》卷二百六武后圣历元年（698）九月记云：“默啜使阎知微招谕赵州，知微与虜连手蹋《万岁乐》于城下。将军陈令英在城上谓曰：‘尚书位任非轻，乃为虜蹋歌，独无惭乎！’知微微吟曰：‘不得已，《万岁乐》。’”^⑨此曲胡人可踏歌，当为胡乐。元稹《法曲》：“雅弄虽云已变乱，夷音未得相参错。自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺喉罢长萧索。”^⑩可见当时胡乐之盛。唐代非常著名的乐曲《霓裳羽衣曲》出自西域《婆罗门曲》，亦当是根据胡乐变化而来。

自唐天宝十三载（754）始，法曲与胡部合奏。所谓合奏，任半塘认为是“先后递奏，同时同场之谓，事实上单位有别，仍各自为乐，并非将法曲与胡乐揉合于同一曲调中也”^⑪。但这也从一个侧面反映了胡乐在宫廷中占有一定的地位。

第三，唐代的政治和社会变迁对朝廷音乐制度影响巨大。在安史之乱以前，唐代基本保持了保持大一统的局面，唐代的音乐制度也不断得到健全和发展。

安史之乱之后，朝廷对国家的控制力减弱，唐代的音乐制度一步步走向衰落和崩溃。在安史之乱中，梨园和教坊遭到灭顶之灾。安史叛军攻破长安，玄宗幸蜀，梨园弟子和教坊乐工在战乱中奔散逃亡，作为音乐机构的梨园和教坊已不复存在。梨园弟子和教坊乐工或流落到民间，或被安史叛军俘获送至洛阳，极少数随玄宗入蜀。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》云“梨园弟子散如烟”^⑫，这正是宫廷乐工奔散逃亡的真实写照。李德裕《次柳氏旧闻》：“安禄山之叛也，玄宗忽遽播迁于蜀，百官与诸司多不知之。有陷在贼中者，为禄山所胁从，而黄幡绰同在其数，幡绰亦得出入左右。及收复，贼党就擒。幡绰被拘至行在，上素怜其敏捷，释之”^⑬。可知安史之乱中教坊俳优黄幡绰陷贼，收京后才又回到朝廷。收京之后，梨园和教坊得到重建，但规模已经远逊于盛唐。《乐府杂录》云：“洎从离乱，礼寺隳颓，龔虞既移，警鼓莫辨。梨园弟子，半已奔亡；乐府歌章，咸皆丧坠。”^⑭可知梨园已远没有原来兴盛。

太常寺在安史之乱中也受到巨大冲击。据《文献通考》卷一百四十《乐考》十三引陈氏《乐书》：“天宝之乱，肃宗克复两京。至德以来，惟正旦含元殿受朝贺，设宫架，自郊外庙大祭，但有登歌，无坛下庭中乐舞矣”^⑮。这说明太常寺在收京后虽然也得以重建，但朝廷礼乐和盛唐时期比较已简化了很多。

同时，音乐和音乐制度的发展，与君主的好尚亦关系密切。唐代的梨园和教坊是前代未曾设置的音乐机构，其设置和唐玄宗喜爱音乐有很大的关系。同盛唐不同的是，在中晚唐梨园和教坊的规模及其演出常常因为皇帝的原因而受到限制。如顺宗在贞元二十一年（805）即皇帝位，因其多病且思有所作为，所以即位之初就大规模放乐人出宫。韩愈《顺宗实录》贞元二十一年（805）三月癸酉：“出后宫并教坊女妓六百人，听其亲戚迎于九仙门”^⑯、《旧唐书》卷十四《顺宗本纪》贞元二十一年（805）三月庚午：“出宫女三百人于安国寺，又出掖庭教坊女乐六百人于九仙门，召其亲族归之”^⑰。在宪宗朝，教坊的发展也因为皇帝的原因受到限制和削弱。二十七岁的宪宗在贞元二十一年（805）的八月九日即皇帝位，他想作一位有为的皇帝，于是在这年九月就开始对教坊进行改革。《旧唐书》卷十四《宪宗本纪》元和元年（806）九月己巳：“罢教坊乐人授正员官之制”^⑱。《唐会要》卷三十四《杂录》：“永贞元年九月诏，除教坊乐人授正员官之制”^⑲。可知，在宪宗即位一个月左右的时间里，宪宗就开始罢教坊乐人授正员官

之制,开始对教坊进行限制。另外,因为宪宗即位不久就开始准备对藩镇的战争,宪宗朝还曾经诏令禁公私乐。《唐会要》卷三十四《杂录》:“元和五年二月,宰臣奏,请不禁公私乐,从之。时以用兵,权令断乐,宰臣以为大过,故有是请”^③。禁乐的措施到元和五年(810)二月才告结束,在禁乐期间,宫廷的演出活动是完全停止的。由此可见,皇帝对音乐和音乐机构的影响是巨大的。

三 唐代音乐制度对文学的影响

中国的文学史也是一部音乐文学史。各种类型的音乐一般都是歌、乐、舞相结合的,其中的歌词即为诗歌。唐代的音乐机构、音乐制度与唐代文学,有着非常密切的关系。唐代音乐机构和音乐制度对唐代文学的影响,主要体现在以下几个方面。

第一,太常寺的郊庙歌词创作,促进了唐代七言律诗的定位与成熟。

诗歌体裁的改变往往是一个非常缓慢的过程,从七言诗产生到七言律诗的最后定型和成熟,是一个缓慢渐进的过程。如韩成武先生认为,唐代在太宗朝没有合乎格律的七言律诗,当时创作七言八行体诗的诗人很少,七言八行体诗作品也很少,粘对规则尚未确立,七律体诗尚处于萌生阶段,所有的七言八行体诗无一完全合律,传为唐太宗所作的七言律诗亦系后人伪造或伪托^④。这是可信的。唐代七言八句体郊庙歌辞的创作,对唐七言律诗定型后最后走向成熟,起到了一定的推动作用。

见于记载的唐代七言八句体郊庙歌辞的数量并不多,只有12首。但是,其中竟然有10首作于同时,它们就是《享龙池乐章十首》(又作《奉和圣制龙池篇》和《龙池篇》)^⑤。

此十首诗是《龙池乐》的歌词,俱为奉和圣制之作。据《通典》卷一百四十六《乐》六“坐立部伎”条:“龙池乐,玄宗龙潜之时,宅于崇庆坊,宅南坊人所居变为池,瞻气者亦异焉。故中宗末年,泛舟池内。玄宗正位,以宅为宫,池水逾大,弥漫数里,为此乐以歌其祥也。舞有七十二人,冠饰以芙蓉……自长寿乐以下,皆用龟兹乐,舞人皆著靴,唯龙池乐备用雅乐,而无钟磬,舞人蹑履”^⑥。《龙池乐》属于二部伎中的坐部伎,但它和二部伎中其他的音乐不同,这种不同表现在,《龙池乐》具有更为浓厚的雅乐性质,《龙池乐》的演奏主要使用雅乐器。这也是《乐府诗集》把《龙池乐》的歌词收入“郊庙歌辞”的原因(鼓吹乐中亦有《龙池乐》,《新唐书》卷二十三下《仪卫志》:“凡鼓吹五部……总七十五曲。……羽葆部十八曲……十七《龙池》……”)^⑦。

本文认为,《龙池乐》歌词的创作过程,是一次大批创作七言律诗的活动。此项活动对七言律诗的成熟产生了很大的影响。《龙池乐》歌词十首全部为七言八行体诗,这在全部的郊庙歌辞中是一个仅有的特例。我们说《龙池乐》歌词的创作过程是一次大批创作七言律诗的活动,是因为

这次创作活动写作的歌辞很多,并不仅仅是十首。根据《唐会要》卷二十二“龙池坛”条:

开元二年闰二月诏,令祠龙池。六月四日,右拾遗蔡孚献《龙池篇》,集王公卿士以下一百三十篇。太常寺考其词合音律者,为《龙池篇乐章》,共录十首。十六年,诏置坛及祠堂,每仲春将祭,则奏之。^⑧

此条材料对《龙池乐》歌词的创作情况记述极为清晰。由这条材料可知,当时创作的诗歌有一百三十篇之多,创作者均为“王公卿士”。右拾遗蔡孚将这些诗歌献给朝廷,太常寺对诗歌进行了选择,从一百三十篇中选择了十篇,配以音乐歌唱。这就是《龙池乐》的创制过程。这次被选择入乐的诗歌都是七言八行体诗,剩余的未被选择入乐的诗歌也当是七言八行体诗。我们知道,在武后与群臣的《石淙》唱和中,唱和的诗作不仅体裁与原作一样,就连武后原诗第二联的“句中対”也都要亦步亦趋地加以模仿,因此唱和之作和原作在体裁和形式上一致,当是诗歌唱和的基本要求。由此可以推断,未被选中的一百二十余篇诗歌,当均为七言八行体诗。按张九龄有《奉和圣制龙池篇》一首,诗云:“天启神龙生碧泉,泉水灵源漫迤延。飞龙已向珠潭出,积水仍将银汉连。岸傍花柳看胜画,浦上楼台问是仙。我后元符从此得,方为万岁寿图川。”^⑨本文认为,此诗即为一首当时创作但并未入选的诗歌。理由有二:第一,此诗题为《奉和圣制龙池篇》,其他入选诗歌在《全唐诗》中亦为此题。第二,开元二年(714)创作《奉和圣制龙池篇》时张九龄在朝。据《旧唐书》卷四十三《职官志》:“玄宗即位……张九龄……等,召入禁中,谓之翰林待诏。王者尊极,一日万机,四方进奏、中外表疏批答,或诏从中出”^⑩。可知玄宗即位后以张九龄为翰林待诏,开元二年(714)张九龄在朝。按开元二十三年(735),张九龄又有《龙池圣德颂》一文^⑪,玄宗则有《答张九龄进龙池圣德颂批》^⑫,亦可证明。

既然被选择入乐的诗歌都是七言八行体诗,张九龄当时创作但并未入选的诗歌亦为此体,则右拾遗蔡孚所献的一百三十首诗当均为七言八行体诗。由此可知,龙池乐歌词的创作是一次七言八行体诗的大规模的创作活动,其一百三十首的诗歌创作数量也是十分惊人的。

那么,这次大规模的七言八行体诗的创作活动与唐七言律诗的定位和成熟之间有没有关系呢?关于七律的发展、定型和成熟,学界有广泛讨论。本文把唐代七律的发展过程分成以下几个阶段:

第一阶段,太宗朝。如上文所述,此时尚没有合于格律的七言律诗,创作七言八行体诗的诗人很少,七言八行体诗作品也很少,粘对规则尚未确立,七律体诗尚处于萌生阶段。

第二阶段,高宗武后朝(含中宗、睿宗朝)。此时,七言八行体诗的创作在数量上有所增加,已经有相当多的作品合律。如沈佺期有15首,其中13首合律;宋之问有3首,1首合律;杜审言有3首,2首合律;李峤有4首,全部合律;

苏颋有13首,全部合律^⑨。因此,七言律诗的定型就是在这个时期。虽然七言律诗在这个时期已经定型,但是,尚未出现大量创作七律的诗人。在数量上,完全合律的七律还比较少,在内容上,这时的七律尚多侍宴奉和、流连光景之作,虽有佳句,但没有出现足以震撼人心的作品。因此,七律虽已定型,但远远没有达到成熟。

第三阶段,玄宗朝。这一时期是七言律诗从定型到成熟的过渡期,主要表现在,七律的创作数量大幅增加,通过不断的艺术实践,诗人对七律的规则掌握得更加纯熟。比如,《龙池乐》歌词的写作竟然有一百三十篇。另一表现是出现了创作七律的优秀诗人和七律的优秀作品,如王维有七律20首,其中有10首合律。高适有7首七律,其中5首合律。岑参有七律11首,4首合律。李白有7首七律,3首合律。李颀七律有7首,王昌龄有2首,崔颢有2首,孟浩然有4首,全部合律。杜甫也于此时开始了他的七律创作,但数量很少。这些七律不仅大部分创作于安史之乱之前,而且在其中有不少脍炙人口的佳作,内容充实,艺术上也取得了很大的成就。和前期相比,这一时期七律的创作在数量上和质量上都有很大进步,为七律的完全成熟打下了良好的基础。

第四阶段,肃宗、代宗朝。这一时期是七律的成熟期。安史之乱后,杜甫流落蜀中,又漂泊荆湘,他创作的七言律诗有151首,其中有113首完全合律^⑩。其余则属于拗体七律,不是不能合律,而是有意为之。杜甫的七律创作数量惊人,不仅大部分完全合律,而且取得了惊人的艺术成就。叶嘉莹在《论杜甫七律之演进及其承前启后之成就》中认为杜甫定居成都草堂期间的七律已经从纯熟完美转变为老健疏放。而杜甫进入夔州后,其变体拗律横放杰出,正格七律则达到完全从心所欲的化境,就技巧而言,此时的七律句法突破传统,意象超越现实,“七言律诗才得真正发展臻于极致”^⑪。杜甫的七律创作,代表了唐代七律创作的最高水平,标志着七律这一体裁的完全成熟。

通过以上分析可以看出,从七律的定型到成熟,经过了大约四、五十年的时间,《龙池乐》歌词的写作的时间,正好在这一时期。这次诗歌创作活动产生了一百三十首七律,这种大规模的艺术实践,必然对当时的七律创作产生推动作用。这种君臣之间的大规模的七律创作,必然对当时的诗歌创作风气产生巨大影响。所以,玄宗朝出现优秀的七律作品不是偶然的,它们是在这种大规模的艺术实践的基础上产生的,是和当时兴起的七律创作的风气密切相关的。同时,这种大规模的七律创作及在此风气下产生的优秀诗作,也为杜甫等诗人提供了宝贵的艺术经验,从而推动了七律从定型、过渡,走向全面成熟。

因此,作为后来郊庙歌词的《龙池乐》的大规模创作,促进了唐代七言律诗的全面成熟。

第二,献乐活动在一定程度上促进了唐诗的创作和广泛传播。

唐代太常寺管理的音乐中有一部分属于献乐。献乐的歌词常具盛唐风韵,具有很强的文学性。

在唐代,边将向朝廷献乐一度十分盛行。边将献乐往往选取或截取当时著名诗人的诗作作为歌词。例如,郭知运献《凉州》共有歌词五首,诗云:

汉家宫里柳如丝,上苑桃花连碧池。
圣寿已传千岁酒,天文更赏百僚诗。
朔风吹叶雁门秋,万里烟尘昏戍楼。
征马长思青海北,胡笳夜听陇山头。
开筐泪沾襦,见君前日书。
夜台空寂寞,犹见紫云车。
三秋陌上早霜飞,羽猎平田浅草齐。
锦背苍鹰初出按,五花骢马喂来肥。
鸳鸯殿里笙歌起,翡翠楼前出舞人。
唤上紫微三五夕,圣明方寿一千春。

按五首诗中,中间的三首写得或慷慨壮阔,情景交融,或明白晓畅而又语短情长,颇有盛唐诗的风韵。第一首和最后一首亦可称佳作。“开筐泪沾襦”一首是截取高适《哭单父梁九少府》的前四句,高适诗的首句为“开筐泪沾臆”,《凉州》改为“开筐泪沾襦”,使首句入韵,显然是为了方便入乐歌唱。此《凉州》五首的作年不尽出于郭知运献《凉州》之前,因此它们也可能是根据乐曲重新采诗入乐后的歌词。

杨敬述进《婆罗门》云:

回乐峰前沙似雪,受降城外月如霜。
不知何处吹芦管,一夜征人尽望乡。

按此为李益的名篇《夜上受降城闻笛》,《婆罗门》一曲直接选取入乐演唱。

又盖嘉运所进《伊州》云:

秋风明月独离居,荡子从戎十载馀。
征人去日殷勤属,归雁来时数寄书。
彤阁晓辟万鞍回,玉辇春游薄晚开。
渭北清光摇草树,州南嘉景入楼台。
闻道黄花戍,频年不解兵。
可怜闺里月,偏照汉家营。
千里东归客,无心忆旧游。
挂帆游白水,高枕到青州。
桂殿江乌对,雕屏海燕重。
只应多酿酒,醉罢乐高钟。
千门今夜晓初晴,万里天河彻帝京。
璨璨繁星驾秋色,棱棱霜气韵钟声。
长安二月柳依依,西出流沙路渐微。
阏氏山上春光少,相府庭边驿使稀。
三秋大漠冷溪山,八月严霜变草颜。
卷旆风行宵渡碛,衔枚电扫晓应还。
行乐三阳早,芳菲二月春。
闺中红粉态,陌上看花人。
君住孤山下,烟深夜径长。

辕门渡绿水，游苑绕垂杨。

按第一首诗是选取王维《伊州歌》入乐，王维原诗为：“清风明月苦相思，荡子从戎十载馀。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书”。“闻道黄花戍”一首为截取沈佺期《杂诗三首》（之三）的前四句，沈佺期诗首句又作“闻道黄龙戍”。“千里东归客”一首是截取韩翃《送张儋水路归北海》的前四句，原诗为：“千里东归客，孤心忆旧游。片帆依白水，高枕卧青州。”又薛逢《凉州词》：“千里东归客，无心忆旧游。挂帆游□水，高枕到青州。”词句略有变化。“君住孤山下”一首为薛逢《凉州词》。

由此可知，这些献乐的歌词有以下特点：首先，献乐的歌词往往是选取或截取著名诗人的诗歌入乐，歌词有很强的文学性。其次，从现存的歌词看，这些歌词不尽出于盛唐，如李益即为中唐诗人。这说明在献乐之后又根据乐曲重新采诗入乐，为旧曲配上了一部分新词。本文认为，献乐歌词得广泛传唱，在一定程度上促进了唐诗的创作和广泛传播。

第三，唐代采诗制度和元白的新乐府创作关系密切。

在唐代，当天子巡狩时，太常卿负有采诗之责。据《新唐书》卷十四《礼乐志》：“天子将巡狩……会之明日，考制度。太常卿采诗陈之，以观风俗。命市纳贾，以观民之好恶”^⑤。可见，太常卿采诗是天子巡狩的一个重要环节。采诗的目的是为了“观风俗”。太常卿所采诗歌为大臣所创作，而非真正于民间采得，故多为颂美之作。也就是说，太常卿采诗只是一种形式，一种象征，已经失去了原本的观风知政的意义。

唐代设有风俗使（又称“观风俗使”）的官职，风俗使负有采诗观风之责。在贞观八年（634）正月，朝廷曾派遣萧瑀、李靖、杨恭仁、窦静等人充任观风俗使，分遣四方，延问疾苦，观风俗之得失，察政刑之苛弊^⑥。那么，风俗使是否负有采诗之责呢？

敦煌文献为我们提供了风俗使采诗的明确证据。敦煌文献《沙州都督府图经》（伯2005号）记载了一大段四言歌谣，并云：“右唐载初元年四月，风俗使于百／姓间采得前件歌谣，具状上讫。”^⑦此为风俗使采诗的明证。

按《沙州都督府图经》是沙州都督府编制的方志的一种，其所收录的文献当是根据沙州都督府存档文献而来，因而准确可信^⑧。从这段材料可以看出，除太常卿采诗之外，唐代还存在风俗使或称观风俗使采诗。观风俗使的存在时间最晚到武后载初元年（689）。风俗使是从民间而不是从官吏中采集诗歌，这和太常卿采诗相比，是更接近原始意义的采诗活动^⑨。

元和四年（809），元稹受李绅创作新乐府的影响，写了12首和诗，从而开始了新乐府诗的创作。白居易元和三年（808）至五年（810）授左拾遗，在此期间，他创作了《新乐府》等大量的讽喻诗。这就是著名的元白新乐府诗。

元白创作新乐府，其目的在于讽谏，在于补察时政。

但是，要实现新乐府的讽谏作用，新乐府就必须为朝廷所知，而采诗制度是新乐府上达朝廷的重要渠道和重要方式。只有存在一个顺畅合理的采诗制度，才能保证新乐府为朝廷所知，从而实现其讽谏作用。从现存的文献看，盛唐和盛唐之后真正意义上的采诗活动似已不存，此可从白居易《采诗官》一诗得到证明。但是，采诗制度在初唐是存在的，元白创作新乐府，其直接的背景就是初唐尚存在采诗制度。所以，一个需要澄清的事实是，白居易要求的，是恢复初唐的采诗制度，而不是先秦的采诗制度，以使朝廷实现观风知政的目的。

因此，初唐的唐代采诗制度，是元白创作新乐府的背景之一。采诗制度与元白的新乐府创作关系密切。

第四，梨园采诗入乐的制度对唐诗创作产生了一定影响。

根据文献可知，梨园所演唱曲目的歌词有时采自唐代诗人的诗歌。据唐薛用弱《集异记》“王之涣”条及元辛文房《唐才子传》卷三“王之涣”条所记之“旗亭画壁”的故事，可知当时梨园弟子经常采用著名诗人的诗作入乐演唱。又孟简《酬施先辈》诗云：“襄阳才子得声多，四海皆传古镜歌。乐府正声三百首，梨园新入教青娥。”^⑩按孟简贞元七年（812）前后登进士第，贞元十三年（797）入朝任职，元和四年（809）出为常州刺史，元和十二年（817）入为户部侍郎，次年出为山南东道节度使，卒于长庆二年（822）。则施先辈当系贞元、元和中人。细味诗意，可知施先辈为襄阳人，当时有诗名，曾作《古镜歌》，闻名于世。其诗多为朝廷所使用，在梨园广泛传唱。此亦证明梨园弟子经常采用当时诗人的诗作入乐演唱。李白的《清平调》三首亦是由梨园弟子配乐演唱的。康诒也曾经到朝廷献乐府诗，这些诗歌也曾经在梨园演唱^⑪。

虽然我们尚不能确定有多少诗人的作品在梨园演唱，但从施先辈一人就有“乐府正声三百首”演唱于梨园来看（此或有夸饰成份），梨园演唱的诗人作品可能有很多。

以上两条材料还透露出这样的信息，即一个诗人的作品被梨园演唱，是一件非常光荣的事情，是很值得夸耀的，它说明诗人的作品在一定程度上得到了朝廷的承认。如果整个社会形成了这样一种认识，它即会对当时的诗歌创作产生一定的影响。

梨园采用诗人诗歌入乐演唱，一方面鼓励了诗人的诗歌创作，同时也鼓励诗人把自己创作的诗歌献给朝廷。尽管我们已经难以确定这种机制在何种程度上鼓励和影响了诗人的诗歌创作，但是这种机制对当时诗人的诗歌创作产生影响几乎是必然的。

第五，教坊曲的兴盛和流行对词体的最终确立起到了重要作用。

教坊曲与唐代文学的关系极为密切^⑫。文人参与教坊歌词的创作，使教坊歌词的语言更为精炼，表意更为畅达，更为典雅和富有情韵，提高了教坊歌词的艺术品位。同时，教坊曲的兴盛也影响了唐代文学的发展进程和风貌。最为

重要的是,教坊曲的流行对词体的最终确立起了重要作用。

教坊曲的音乐形式限制和规定了词的形式,逐渐形成了词的格律。在唐五代,同样的一首教坊曲,往往会有不同形式的歌词。如教坊曲《南歌子》有的是五言四句体,有七言四句体,有杂言体五五五三形式,有杂言体五五七六三形式。四种不同形式的《南歌子》歌词,当均可以配《南歌子》曲调演唱。但四种形式在宋代固定为一种形式,即杂言体五五七六三形式。又如教坊曲《生查子》一为五言八句体,一为杂言体五五五三三五五五体,一为杂言体五五五五七五五五体,一为杂言体三三五五五三三五五五体。在宋代,《生查子》基本固定为五言八句体。这种情况还可以在更多的词调中得到充分证明。

由此可见,从唐五代教坊曲到宋代定型的词体,中间经历了这样三个环节:首先,在教坊曲流行的背景下,诗人根据教坊曲的音乐形式撰写歌词。因为音乐对歌词有很强的约束性,同时歌词又有一定的灵活性,所以同一首曲子的歌词在形式上既有一定的差异,又有相似之处。然后,多种形式的歌词在一种音乐形式下并存,其中一种歌词的形式为更多的人所接受和认可。最后,最终有一种形式的歌词被接受成为词调或词牌,其它形式的歌词不再使用或基本不再使用。虽然这是一个缓慢的过程,但依然可以看出,是教坊曲对词体的形成起了决定性的作用。当然,除了教坊曲以外,也有民间曲调转化为词体的情况。

同时,教坊曲的流行也决定了词的内容。教坊曲的内容非常丰富,但是写艳情和相思是其中的重要内容之一,无论在宫廷之内还是宫廷之外,艳情和相思都是教坊曲的重要主题。毫无疑问,艳情和相思适合宫廷的娱乐,也符合士大夫和市民的口味。艳情和相思一开始就是教坊曲的主要内容,这在现存的教坊曲传词中也可以得到证明。而从《花间集》开始,词即以写艳情和相思为主,所谓词为艳科,这显然是和教坊曲词的内容一脉相承的。

教坊曲的流行也决定了词的风格。诗和词具有不同的风格,大体说来诗言志,词抒情,诗文雅,词自然,诗庄而词媚。词之所以形成与诗不同的风格,教坊曲的流行起了很大的作用。盛唐和中唐的教坊曲词中有些作品,如李白《清平调》三首,在风格上颇近诗而不似词。但是,随着教坊曲在民间的广泛流传,人们对歌词写作特点的认识越来越清晰,从而根据教坊曲的内容和演出场合,创作出与诗的风格截然不同的歌词。如温庭筠、韦庄等人的词作,已经是别是一家的词体了。显然,教坊曲的流行导致了以上的变化,如果没有教坊曲在中晚唐的流行,则不会有从诗体到词体的风格变化。

教坊曲不仅以其音乐形式限制和规定了词的形式,逐渐形成了词的格律,教坊曲的流行还最终决定了词的内容和风格。因此,教坊曲的流行在一定程度上对词体的确立起了决定性的作用。

综上,在唐代的音乐制度中,太常寺是国家正式的礼乐管理机构,梨园和教坊是直接服务于皇帝和宫廷的高级别的乐舞演出机构。太常寺管理雅乐,梨园管理法曲,教坊管理歌舞俗乐。太常寺、梨园、教坊分工不同,又紧密联系。唐代音乐制度对前代制度既有继承又多有创新;唐人采用打破华夷、兼容并蓄的态度,接受和吸收了大量外来音乐;政治和社会变迁对朝廷音乐制度有巨大影响。唐代音乐制度对唐代文学影响很大,太常寺的郊庙歌词创作促进了唐代七言律诗的定型与成熟,献乐活动促进了唐诗的创作和广泛传播,采诗制度与元白的新乐府创作关系密切,梨园的采诗入乐制度也对唐诗创作产生了一定影响。特别值得注意的是,唐代教坊曲的兴盛和流行,对词体的最终确立起到了重要作用。

- ①代表性成果主要有:任半塘《唐声诗》,上海古籍出版社1982年版;王小盾《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》,中华书局1996年版;吴相洲《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》,北京大学出版社2004年版;赵敏俐等《中国古代歌诗研究》,北京大学出版社2005年版;吴相洲主持《乐府诗集分类研究》,北京大学出版社2009年版。
- ②参见〔唐〕李隆基撰,李林甫注《大唐六典》,三秦出版社1991年版,第279页;〔唐〕杜佑《通典》卷二十五《职官》七,中华书局1988年版,第691页。
- ③⑪⑬⑭⑮〔宋〕欧阳修、宋祁《新唐书》,中华书局1975年版,第476、476、508、349页。
- ④⑧⑨⑫⑬⑭〔宋〕王溥《唐会要》,中华书局1955年版,第629、630、630、433、1411页。
- ⑤⑥〔宋〕司马光《资治通鉴》,中华书局1956年版,第6694、6533页。
- ⑥参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社1981年版,第214页;沈冬《唐代乐舞新论》,北京大学出版社2004年版,第18页。
- ⑦左汉林《唐代宫廷鼓吹乐的用途考论》,《江汉大学学报》2007年第2期,第101—106页。
- ⑧左汉林《唐代梨园法曲性质考论》,《中央音乐学院学报》2007年第3期,第47页。
- ⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯任半塘《教坊记笺订》,中华书局1962年版,第14、59—165、49、50、49、43、52、147页。
- ⑪郑祖襄《“增其事,省其文”难免疏漏——〈新唐书·礼乐志〉若干记载讨论》,《音乐研究》2001年4期,第32—37页。
- ⑫参见〔日〕岸边成雄《唐代音乐史的研究》,梁在平、黄志炯译,台湾中华书局1972年版,第42页;秦序《唐九、十部乐与二部伎之关系》,《一苇凌波》(中国音乐学研究的文库),上海音乐学院出版社2004年版,第286页。
- ⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒〔清〕彭定球等编《全唐诗》,中华书局1999年版,第1445、2937、4627、4628、2361、123、

- 596、5403 页。
- ①⑥〔宋〕郭茂倩《乐府诗集》，中华书局 1979 年版，第 1133 页。
- ①⑧参见〔宋〕王说《唐语林》卷二《政事》下，中华书局 1987 年版，第 111 页。
- ①⑨〔唐〕郑处海《明皇杂录》（《唐五代笔记小说大观》本），上海古籍出版社 2000 年版，第 957 页。
- ②⑩有的学者认为在唐代胡乐极为盛行，见金文达《中国古代音乐史》，人民音乐出版社 1994 年版，第 198 页。有的学者认为在唐代中叶，胡乐和俗乐得以融合，见杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社 1981 年版，第 217 页；岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局 1972 年版，第 4 页。有的学者则认为华乐在唐代音乐仍然占主导地位，胡乐未占主流，见任半塘《教坊记笺订》，中华书局 1962 年版，第 147 页、150 页；李昌集《华乐、胡乐与词：词体发生再论》，《文学遗产》2003 年 6 期，第 60—80 页。本文同意后者的意见。
- ②⑥〔唐〕长孙无忌等《隋书》卷十五《音乐志》，中华书局 1973 年版，第 379 页。
- ②⑦④②〔唐〕杜佑《通典》，中华书局 1988 年版，第 3726、3721 页。
- ②⑩〔唐〕李德裕《次柳氏旧闻》（《唐五代笔记小说大观》本），上海古籍出版社 2000 年版，第 470 页。
- ③③〔唐〕段安节《乐府杂录》（《中国古典戏曲论著集成》本），中国戏剧出版社 1959 年版，第 37 页。
- ③④〔元〕马端临《文献通考》卷一百四十《乐考》，中华书局 1986 年版，第 1239 页。
- ③⑤④⑦④⑧〔清〕董诰等编《全唐文》，中华书局 1983 年版，第 5660、671、407 页。
- ③⑥③⑦④⑥〔后晋〕刘昫等《旧唐书》，中华书局 1975 年版，第 406、412、1854 页。
- ④⑩韩成武《唐太宗有可能写出严整的七律吗？》，《文学遗产》2002 年 2 期，第 118—120 页。
- ④⑨⑤⑩韩成武《试论七律的定型与成熟》，《河北大学学报》1997 年 1 期，第 41—48 页。
- ⑤①叶嘉莹《迦陵论诗丛稿》，中华书局 1984 年版，第 48 页。
- ⑤④《沙州都督府图经》（伯 2005 号），见郑炳林《敦煌地理文书汇辑校注》，甘肃教育出版社 1989 年版，第 19—20 页。此《沙州都督府图经》又见于敦煌文献伯 2695 号，题名为《歌谣》，文字与此文略异，参见徐俊纂辑《敦煌诗集残卷辑考》，中华书局 2000 年版，第 758 页。
- ⑤⑤参见易雪梅、李淑芬《西北地区地方志概述》，《西北史地》1997 年 1 期，第 62—66 页；陈国生、向旭《我国方志的源流及其在历史地理研究中的利用》，《贵州师范大学学报》1997 年 2 期，第 15—18 页。
- ⑤⑥左汉林《唐代采诗制度及其与元白新乐府创作的关系》，《山东大学学报》2006 年第 6 期，第 47—52 页。
- ⑤⑧傅璇琮主编《唐才子传校笺》（一），中华书局 1987 年版，第 446 页。
- ⑤⑨参见左汉林《论教坊曲与唐代文学的关系》，《中国诗歌研究》第 5 辑，中华书局 2008 年版，第 233—247 页。
- 〔作者单位：中央财经大学文化与传媒学院〕
责任编辑：张国星

